



Sandrine Gill (dir.)

Chaillot, lieu de tous les arts

Publications des Archives nationales

Les archives d'architecture : comprendre ce que fut l'outil du TNP à Chaillot

Sandrine Dubouilh

DOI : 10.4000/books.pan.2459

Éditeur : Publications des Archives nationales

Lieu d'édition : Pierrefitte-sur-Seine

Année d'édition : 2020

Date de mise en ligne : 20 avril 2020

Collection : Actes

ISBN électronique : 9791036558375



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

DUBOUILH, Sandrine. *Les archives d'architecture : comprendre ce que fut l'outil du TNP à Chaillot* In : *Chaillot, lieu de tous les arts* [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2020 (généré le 10 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pan/2459>>. ISBN : 9791036558375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.2459>.

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Les archives d'architecture : comprendre ce que fut l'outil du TNP à Chaillot

Sandrine Dubouilh

- 1 En 1952, le Théâtre national populaire désormais sous la direction de Jean Vilar se réinstalle à Chaillot. Déjà la première salle des fêtes, réalisée par Davioud et Bourdais en 1878, avait accueilli en 1920 le tout premier Théâtre national populaire, plaçant Firmin Gémier aux commandes d'un improbable vaisseau de presque 5 000 places, conçu essentiellement pour les concerts. La salle reconstruite en 1937 à l'occasion d'une nouvelle exposition universelle ne sera guère plus favorable au théâtre. Dans un vaste rectangle plaçant les spectateurs les plus éloignés à quarante et un mètres de la scène, est aménagé un parterre gradiné surmonté d'un balcon pouvant accueillir une capacité totale de 2 774 spectateurs, dans une configuration frontale encore peu répandue alors.
- 2 Bien qu'il s'exprime peu sur l'architecture de la salle de spectacle du Trocadéro, on perçoit dans certains commentaires de Jean Vilar combien l'exploitation de celle-ci a pu être difficile. Ainsi, lors d'une tournée en Allemagne, Vilar consigne dans ses notes ses impressions sur le théâtre de Krefeld fraîchement reconstruit et dont il admire les vastes espaces : « Le jour inonde les couloirs, les loges, les bureaux et le sous-marinier que je suis (U-boat "Chaillot" immobilisé par 25 mètres de fond) se promène avec délice dans cette lumière¹ ». Car la décision de raser le corps central de l'ancien palais, construit par Davioud et Bourdais pour dégager la perspective sur la Tour Eiffel et créer ainsi le belvédère que nous apprécions encore aujourd'hui, implique la reconstruction de la salle de spectacles sous la dalle du Trocadéro.
- 3 Mais sa situation en sous-sol n'est pas le seul problème que pose l'installation au Palais de Chaillot d'un théâtre permanent. Certes, Jean Vilar a prouvé à Avignon sa maîtrise d'un lieu difficile, non conçu pour accueillir des spectacles². Mais pour une troupe installée quotidiennement dans les murs, la relation avec le lieu ne se limite pas à l'outil de création et concerne bien l'ensemble du bâtiment. Or, que l'on se penche sur la première ou la seconde salle, ni l'une ni l'autre n'a été pensée pour accueillir une

exploitation de ce type. Gémier occupera la salle des fêtes quarante-deux ans après son inauguration, Vilar la salle de spectacle, quinze ans après son achèvement. Ces délais suffisent à nous mettre sur la voie des écarts entre usages projetés et réels, source de très nombreux désagréments pour les occupants des lieux. Que pouvons-nous retracer de cette histoire à partir des archives à notre disposition et que pouvons-nous espérer saisir des relations entre le lieu et ses occupants à partir de ces sources ? Inversement, qu'a apporté à notre connaissance de l'histoire architecturale de ce site l'intérêt porté à celle de ses occupants ? Tels sont les enjeux des recherches menées depuis 2014 sur la salle de 1937 dans le cadre du programme de recherche ECHO³ et dont cet article va esquisser quelques éléments de l'enquête et des résultats.

- 4 Les archives d'architecture à notre disposition concernent aussi bien des documents iconographiques, très souvent incomplets, que des documents textuels, indispensables à la compréhension des premiers. Ces textes sont variés, émanant de la maîtrise d'ouvrage (la commande) et de la maîtrise d'œuvre (les architectes), sans oublier les dossiers de marché avec les entreprises. D'autres sources textuelles à prendre en compte sont celles laissées par les commentateurs que ce soit la presse ou les usagers. Tout en regrettant le caractère souvent lacunaire des traces, y compris pour un monument aussi célèbre que le Palais de Chaillot, nous nous rangerons ici aux propos de Siegfried Giedion affirmant dans *Espace, temps, architecture* que « L'architecture est une indication infaillible de ce qui s'est véritablement passé à une époque donnée⁴ ». En effet, si le recoupement de ces sources nous permet d'approcher la compréhension de la genèse de ces deux salles et de documenter la vie du TNP dans ses murs, les salles du Palais de Chaillot ont aussi la particularité de traduire certaines aspirations fortes de leur temps. La salle des fêtes de 1878 est une expérience, unique sur notre sol, de grande salle populaire. Celle de 1937 explore les contraintes de la polyvalence. Et bien qu'on ne l'étudie pas ici, la salle transformable de 1975, réalisée par Valentin Fabre et Jean Perrottet, s'inscrit au cœur des réflexions sur l'expérimentation scénographique. Chacune d'entre elle a pour ainsi dire la valeur d'un prototype, explorant des configurations encore marginales, que d'autres salles réaliseront ultérieurement avec beaucoup plus d'efficacité dans des formats plus modestes.

La salle des fêtes de 1878 au prisme des ambitions du théâtre populaire

- 5 Lorsque la décision de raser l'ancienne salle des fêtes est prise en 1935, une pétition est lancée pour venir au secours de l'édifice réalisé par Davioud et Bourdais. Pourtant, les critiques se sont rapidement déchaînées contre ce palais que César Daly assimilera à « une toile de fond », un « décor⁵ », et Huysmans à « un ventre de femme hydropique couchée la tête en bas, élevant en l'air de maigres jambes chaussées de bas à jour et de mules d'or⁶ ». Quant à la salle des fêtes elle-même, on peine à trouver des éloges la concernant. Il est cependant très difficile d'oublier cette première salle quand on étudie la genèse de celle de 1937, tant sur le plan de l'architecture que celui de son utilisation par le premier Théâtre Populaire. Mais il est surtout impossible de couper ces deux réalisations des contextes très particuliers qui les ont vu naître, à savoir les deux expositions universelles. Les premiers documents à considérer pour comprendre leur genèse et incidemment les limites de leur exploitation, ce sont donc ceux relatifs à la commande.

- 6 Il n'a jamais été question, aussi bien en 1878 qu'en 1937, d'édifier un théâtre. Il suffit de se plonger un peu dans les articles de presse de 1876 pour comprendre combien l'exposition universelle prévue deux ans plus tard, dédiée aux progrès de l'industrie, est un choix politique. Le contexte est très tendu, nous sommes entre deux guerres, mais les canons sont encore chauds et près à servir à la frontière Est de l'Allemagne. L'Empire de Bismarck perçoit la manifestation française comme une provocation : est-ce bien le moment de convoquer toute la planète à faire la démonstration de sa puissance industrielle ? La jeune troisième république française n'a-t-elle pas mieux à faire ? Les articles de la presse allemande témoignent sans détour de cette légèreté qui frôle selon eux l'indécence :

Une exposition universelle présente une signification lorsqu'elle est la résultante d'une longue période de paix, d'un travail producteur non interrompu, du bien-être général et de la concorde des peuples. Quand la faillite ravage le monde des affaires, quand la méfiance arrête toutes les transactions, quand les fabriques sont fermées et l'industrie dans la ruine, quand une crise politique terrible tient en suspens le monde entier, le goût et l'ardeur manquent pour de semblables fêtes⁷.

- 7 En France même, la tenue ou non de cette exposition est un sujet de polémiques et d'attaques plus ou moins directes. Les tensions intérieures restent vives et les Bonapartistes aiment faire circuler dans leurs journaux le bruit de l'annulation de l'exposition. Les animosités vont bon train entre presse républicaine et presse conservatrice. Les partisans de l'ancien régime ne manquent pas de rappeler le succès de l'exposition universelle de 1867 et prédisent à celle de 1878 un échec à la hauteur de l'inconséquence des nouveaux dirigeants : « Nous autres conservateurs, nous comprenons le patriotisme d'une façon toute autre que les républicains et qui doit leur paraître singulière. Nous voulons que tout ce que fait la France soit à l'abri des moqueries, voire même de la critique de l'étranger. Nous voulons que notre génie national apparaisse toujours à l'univers, comme le flambeau du progrès et de la civilisation⁸ ». Néanmoins, l'exposition universelle sera bel et bien un succès, avec une fréquentation légèrement supérieure à la précédente⁹ et marquée par quelques réalisations architecturales remarquables, telles que le Palais du Champ-de-Mars, triomphe de l'architecture métallique. Entre ce bâtiment et le Trocadéro se déploient les pavillons exotiques et le bâtiment de Davioud et Bourdais lui-même n'était pas supposé rester en place. Il doit sa pérennité à la médiocrité du sous-sol obligeant à des fondations solides, favorables à la construction d'un bâtiment en dur. Dans la précipitation de cette commande où les architectes n'ont eu que vingt-quatre jours pour rendre leurs esquisses, le pavillon central du Trocadéro abritant la salle des fêtes devient l'opportunité de réaliser l'Orphéon voulu par Haussmann et étudié par Gabriel Davioud pour la place du Château-d'Eau, actuelle place de la République. De ce projet idéal, réduit de moitié, subsiste donc un grand auditorium de 4 665 places réparties en parterre, loges couvertes, loges découvertes, amphithéâtre et tribunes dans un plan circulaire, adossé à une scène atrophiée. Les spectateurs les plus éloignés, situés dans les places les plus hautes, sous les baies, sont à plus de soixante-dix mètres de la scène ; le diamètre de l'auditorium atteint quant à lui les cinquante-trois mètres. Ce gigantisme est emblématique des réflexions de l'époque sur une salle populaire qui permettrait d'accueillir toute la population de Paris, un lieu de paix civile bien nécessaire après les violences de la Commune. Plusieurs projets non réalisés en étudient les principes, à l'instar de celui d'Edmond Viel, représentatif de ce courant de pensée :

Créer un opéra populaire ! Répandre au sein des masses ces trésors qui leur ont été si longtemps interdits ; agrandir, élever les intelligences, ouvrir de vastes horizons, faire naître les plus pures, les plus nobles jouissances au profit des déshérités de l'art ; quelle belle aspiration, allez-vous dire, mais aussi quelle folie utopique¹⁰ !

- 8 L'Orphéon de Gabriel Davioud, dont les premières esquisses remontent à 1863¹¹, est ainsi présenté comme un projet d'opéra populaire par Alphonse Gosset dans son *Traité de construction des théâtres*, paru en 1886. Gosset note que la salle réalisée au Trocadéro ne reprend pas toutes les caractéristiques de ce projet de papier pensé pour 9 000 spectateurs, notamment la voûte, alors soigneusement étudiée par Davioud et Bourdais selon un profil plus écrasé, suivant une ligne parabolique supposée très favorable à l'acoustique¹². Gosset souligne également le choix d'une salle en gradins, « de la forme demandée par M. Lachèze, très développée en face de la scène et très resserrée au cadre, de façon à bien retenir et répercuter sur les spectateurs les sons émis à l'orchestre et au proscenium ¹³ ». Théodore Lachèze, dans son *Acoustique et optique des salles de réunion publique*¹⁴, préconise en effet, premièrement pour le confort visuel, que les spectateurs soient assis en face de la scène sur des gradins, une disposition que bien des contemporains perçoivent alors comme plus favorable sans pouvoir vraiment s'y résoudre. Notant l'exemple du Festspielhaus de Bayreuth, dont le plan trapézoïdal est alors une innovation, Gosset traduit bien cette réserve : « mais nous doutons que jamais nos yeux, peut-être trop mondains, s'habituent à passer trois ou quatre heures entre les deux longs murs de cet amphithéâtre, du reste grandiose¹⁵ ».

Le premier Théâtre National Populaire dans ses murs ; les comptes rendus d'exploitation

- 9 La configuration du Palais du Trocadéro, contemporain à quelques années près de l'opéra Garnier, a donc quelque chose d'inédit, en phase avec les aspirations de son temps. Si le programme du concours de l'exposition universelle ne valorise pas cette vocation de salle populaire, celle-ci s'impose quelques années plus tard. On en trouve trace lors de la séance du 26 décembre 1903 au Sénat où se prépare le budget de 1904. Le rapporteur du budget évoque les aménagements nécessaires à la salle du Trocadéro « en vue d'y donner des concerts véritablement populaires¹⁶ ». Le rapporteur note que « la salle du Trocadéro se prête parfaitement à cet objet », mais que des « améliorations » sont nécessaires, notamment sur le plan des confort acoustiques et thermiques, deux écueils qui grèveront lourdement son exploitation, notamment par le Théâtre populaire. La rétrocession du bâtiment à la Ville de Paris une fois l'exposition achevée pose de fait problème sur cette part des investissements à consentir par l'État, peu concerné par la question du chauffage puisque l'exposition se déroulera durant la saison estivale. Les architectes optent pour une solution supposée réduire les besoins en combustible. Le renouvellement de l'air est assuré par des cheminées situées de chaque côté de la conque d'orchestre. L'air pur est puisé dans les carrières en sous-sol, frais en été et chauffé en hiver par les piliers des carrières, et conduit en haut de la voûte. L'air vicié est extrait au pied de chaque fauteuil par un ingénieux système intégré à la confection de ceux-ci¹⁷. À cela s'ajoutent deux imposantes chaudières situées dans les sous-sols¹⁸. Malgré cela, l'utilisation du Palais avant son attribution au Théâtre national populaire reste très limitée en dehors des périodes estivales. Quant à l'acoustique, le sujet est tellement problématique qu'il suscite, d'une part, l'intervention spontanée de Gustave Lyon, ingénieur polytechnicien, d'autre part, la

constitution d'une commission sur l'acoustique chargée de suivre les préconisations de Lyon et de veiller à leur mise en œuvre¹⁹. Lorsque Firmin Gémier s'installe au Trocadéro, Gustave Lyon a procédé à des transformations dans la salle, ajoutant des étoffes absorbantes sur les parois et devant les baies, dont il se dit très satisfait. On mesure cependant sans peine combien cette salle conçue pour les concerts d'orgue, dépourvue de scène et d'équipements scéniques, offrant des proportions inhabituelles pour le théâtre clos, a dû être peu adéquate à cet usage. La première saison du TNP en 1920-21 accomplit pleinement les attentes du cahier des charges, programmant plus de 120 séances. Mais cet usage intensif attire les réserves de la Préfecture de police s'opposant en juin 1921 à la poursuite de ses activités « dans l'état actuel de la scène du Trocadéro, scène rudimentaire conçue pour des concerts et des réunions ne comportant qu'un plateau à peu près nu, et non pour des manifestations théâtrales qui nécessitent des éclairages compliqués, des décors en étoffes et autres matières inflammables²⁰ ». La construction d'une véritable scène et de ses dépendances a donc été la première nécessité pour le Théâtre national populaire, ce que rappelle Gémier dans son compte rendu d'exploitation de 1929 revenant sur ses premières années où il « a dû agencer complètement la salle du Trocadéro où rien n'a été prévu pour une exploitation de ce genre », des transformations qui concernent « la construction et l'aménagement des loges d'artistes, rideaux, châssis et décors de scène, l'installation cinématographique²¹ ». Gémier demandera longtemps la construction d'un magasin de décors où stocker son matériel.

- 10 Mais les questions de confort concernent tous les usagers. Le compte rendu d'exploitation de l'année 1930, égrène une fois encore la liste de tous ces ajustements nécessaires et demandés chaque année, allant de « l'établissement en sous-sol de lavabos et w.cl. en nombre suffisants²² », à la construction d'une galerie couverte pour permettre aux spectateurs des tribunes, les moins fortunés, d'être à l'abri pour gagner leurs places, sans oublier l'éventualité d'étendre à la salle de spectacle le chauffage au mazout dont bénéficient les musées situés dans les ailes adjacentes. Au manque de confort en général, s'ajoutent aussi les difficultés de gestion de ce palais aux concessions multiples. Ainsi, le compte rendu de l'année 1922 expose les paradoxes de cette situation qui prive le TNP de la gestion du buffet-bar et des sanitaires : « Il paraît difficilement admissible qu'un théâtre populaire ne possède pas de W.C. gratuits²³ », un état de fait entraînant les plaintes de spectateurs, tandis que la disposition des locaux complique le partage de gestion des espaces et leur surveillance, le TNP déplorant de nombreux vols. Évoquer le TNP dans ses murs, c'est donc bien prendre la mesure de cet ensemble.
- 11 Jusqu'aux mois précédant la décision de sa démolition, le pavillon central du Palais du Trocadéro fera l'objet de travaux d'amélioration et de consolidation. Mais en dépit de sa disparition, l'histoire de cette première expérience du Théâtre national populaire dans les murs du Palais va laisser des séquelles sur la nouvelle salle de 1937.

Un autre regard sur la genèse de la salle de 1937 par l'étude des archives d'architecture

- 12 La transformation du Palais du Trocadéro se profile à l'occasion de l'exposition universelle des « Arts et techniques appliqués à la vie moderne » de 1937. On notera que le contexte international n'est guère plus pacifié que celui de 1878, mais, ici, l'enjeu

architectural s'impose sur les questions diplomatiques. Comme dit plus haut, la démolition du palais de Davioud et Bourdais fait des remous et le projet des auteurs de cette proposition, Carlu, Boileau et Azéma, suscite des réserves des milieux professionnels eux-mêmes²⁴. Les archives de Jacques Carlu recèlent un document à la fois riche par les informations qu'il nous délivre et pour ce qu'il traduit de l'intérêt porté par l'architecte à l'opinion publique : quarante feuillets recensent ainsi les articles favorables et défavorables au projet pour les années 1935-36²⁵. Ce recensement concerne la presse quotidienne et spécialisée en France et à l'étranger. Aux 630 articles jugeant positivement le projet, s'opposent les 235 qui le regrettent ou le condamnent. Bien que les grandes étapes de cette décision aient été plusieurs fois exposées dans les ouvrages consacrés à l'histoire de cette opération²⁶, il n'est pas si aisé de comprendre à quel moment le projet initial de camouflage intégral du Trocadéro, objet du concours d'idée de 1935, a basculé vers la démolition du pavillon central abritant la salle des fêtes. Sans revenir sur les phases préliminaires de ce concours et les réponses apportées, nous allons nous attacher plus particulièrement au cas de la salle de spectacles elle-même. Sommairement évoquée, l'histoire semble assez simple : Carlu, Boileau et Azéma avaient été désignés lauréats du projet de camouflage avec leur devise baptisée « Bleu, blanc, rouge ». Cet appel à concurrence comportait deux parties, une sur le bâtiment dans son ensemble, l'autre sur la salle de spectacle. Sur cette seconde partie, la devise « Phi Phi » d'Édouard et Jean Niermans, associés à Moyne et Tantot, attire l'attention. Leur projet prévoit, conformément aux recommandations du concours, de moderniser la salle dont l'intérieur serait entièrement rhabillé, cela ayant pour effet de masquer les grandes baies intérieures et incidemment de supprimer les places des tribunes. En revanche, la très grande hauteur sous la voûte (33 mètres) est conservée et la scène, bien qu'agrandie, serait restée selon toute probabilité inconfortable. Lorsque la décision de reconstruire la salle est prise, les frères Niermans sont appelés pour cette opération. Cependant, lorsqu'on se penche sur les archives de la période 1935-1936, on se rend compte que Carlu, Boileau et Azéma ont fait bien plus que de définir pour leurs confrères les données géométriques du projet, autrement dit sa localisation en sous-sol, ses dimensions et ses accès. Le principe global d'une salle en gradins surmontée d'un balcon est établi par eux dès 1935. Un calque au fusain émanant de l'atelier de Carlu, daté du 26 octobre 1935²⁷, montre une vue de la salle avec le public assis face à la scène et un cadre de scène monumental qui n'est pas sans évoquer celui qui sera effectivement réalisé. On peut aussi rapprocher le dessin de la salle de Chaillot de l'auditorium de l'Eatons College de Toronto, réalisé par Carlu six ans auparavant, où l'on trouve, dans un format beaucoup plus modeste, une organisation semblable de l'espace. Il n'est donc pas évident d'établir quelles furent les marges de manœuvre d'Édouard et Jean Niermans quant à la conception de la nouvelle salle de spectacles. On notera ici combien les sources journalistiques peuvent également nous induire en erreur. Le programme du concours demandait explicitement que la jauge de la salle des fêtes fût conservée. Les articles de presse font état successivement d'une salle de 4 000 places puis de 3 500 et, finalement, la salle réalisée en comptera 2 774. L'écart est considérable. Mais si l'on compare les plans publiés par *Le Génie Civil* en mai 1938, donc à un moment où la construction est très avancée, on s'aperçoit que ces plans ne sont pas ceux du bâtiment alors presque achevé. Le balcon y est beaucoup plus profond et cette phase du dessin correspond sans doute à une étape du projet où la jauge envisagée était en effet plus grande que la salle définitive. Tenter une approche

génétique par l'iconographie ne va donc pas toujours de soi tant il est difficile de rassembler et d'ordonner toutes les phases d'un même projet.

- 13 Mais le recoupement des plans, s'il peut nous faire douter du rôle d'Édouard et Jean Niermans quant à la disposition du public et au caractère général de la future salle, nous montre au contraire leur importance sur la partie scénographique et acoustique où la grande salle de Chaillot présente des innovations intéressantes. Outre le traitement des parois et des plafonds témoignant d'une réelle prise en compte des contraintes posées par les salles à grande capacité pour véhiculer la voix et éviter les échos, on trouve, de part et d'autre des gradins et au-dessus du cadre de scène, des chambres de réverbération. Elles doivent leur existence à l'orgue, héritage du premier Trocadéro de 1878, conservé et modernisé. L'orgue exigeant une grande réverbération, ces espaces sont en fait des caisses de résonnance que le chef d'orchestre peut choisir d'ouvrir ou de fermer selon les besoins. Les parois sont couvertes d'un tissu qui masque les volets pivotants, eux-mêmes munis d'éléments absorbants ou réfléchissants. Si aujourd'hui ce type de dispositif qu'on appelle le couplage est exploité dans certaines salles de concert comme la Philharmonie de Paris ou l'auditorium de Lucerne, à l'époque, c'est une option inédite. On doit son existence à l'acousticien Jacques Brillouin, étrangement absent des archives liées à ce projet, mais dont le rôle est attesté par divers documents de presse. Le choix de ce parti pris acoustique est lié à la polyvalence de la nouvelle salle, qui n'est donc pas un théâtre conçu pour la voix parlée, mais bel et bien un auditorium où la vocation musicale étant celle qui génère le plus de contraintes s'impose sur toutes les autres.
- 14 Jacques Brillouin s'exprime dans *La Revue musicale* sur les raisons de ce choix²⁸, évoquant comme modèle les vases d'airain décrits par Vitruve dans le livre cinq du *De Architectura*. L'examen des plans successifs permet de comprendre comment la réalisation des chambres de réverbération s'est concrétisée au fil des étapes du dessin du projet. Carlu prévoyait initialement que l'orgue fût morcelé en trois parties, les grands tuyaux mesurant plus dix mètres de haut se seraient ainsi positionnés de part et d'autre du cadre, tandis que le reste de l'orgue aurait pris place sur la scène. Outre la nécessaire électrification de l'instrument, ce morcellement génère des réserves d'air appelées « local des orgues », précisément là où seront placées les chambres de réverbération quand le choix d'installer l'orgue sur scène et en un seul morceau s'imposera²⁹. L'existence de ces chambres de réverbération sur les flancs de la salle, de même que la nature des parois à cet endroit, éclaire également l'interprétation d'une photographie de la salle lors de la session de l'ONU de 1951, conservée dans les archives de Jacques Carlu. On y voit des régies, installées sur les parois latérales et ouvertes sur l'auditorium ; il s'agit sans doute des régies de traduction. Leur positionnement correspond très exactement aux chambres de réverbération. La photographie n'est pas très explicite et peut donner des doutes quant au fait qu'il s'agisse bien de la salle de spectacles et non d'un auditorium construit dans le bâtiment éphémère réalisé pour cette session³⁰. Toutefois, un article de presse faisant état de cette installation de l'ONU à Chaillot lève le doute, Carlu expliquant que « nul pays – même Genève – n'offrait les possibilités du théâtre de Chaillot dont l'ampleur et les dispositions conviennent particulièrement aux exigences de l'ONU. Grâce à ses parois latérales, à son vaste foyer, l'expérience a prouvé qu'on pouvait en faire une salle d'assemblée absolument unique pour des services complexes et des installations techniques perfectionnées³¹ ». Outre ces régies, les photographies de la salle occupée par l'ONU montrent des

transformations importantes qu'il faudrait encore confirmer par d'autres sources. Concernant l'outil mis à la disposition du TNP un an plus tard, il ne fait aucun doute que la salle avait été restaurée dans son état original. Mais ses premières années d'existence ont peu donné l'occasion de l'utiliser telle qu'elle avait été conçue. Les chambres de réverbération semblent être rapidement tombées en désuétude. À défaut de pouvoir dire si ces chambres ont servi ou non, notons que sur une série de plans exécutés avant la démolition en 1972, on lit très clairement à l'emplacement des chambres de réverbération « dépôt costumes et projecteurs³² ». Car, pour être vastes, les locaux du TNP à Chaillot n'en sont pas moins insuffisants à leur exploitation en théâtre régulier de création.

Le TNP de 1952, héritier d'un cahier des charges obsolète

- 15 Si l'installation du premier Théâtre national populaire dans la salle des fêtes de 1878 relève d'un imprévu, d'une opportunité immobilière à saisir, en revanche, la marginalité apparente de la place du TNP dans la construction de 1937 est plus étrange. En effet, le concours pour la modernisation de la salle n'oublie pas de reloger le théâtre populaire, mais sans revenir sur son mode de fonctionnement d'alors. Ainsi, une note précise en 1935 au sujet de la salle de spectacles que le théâtre ne devant pas « être exploité quotidiennement, mais seulement trois à quatre fois par semaine, il y aurait lieu de prévoir un personnel réduit au strict minimum et capable, néanmoins, d'assurer la marche de l'établissement³³ ». À aucun moment il n'a été pensé ou prévu qu'une troupe régulière de création s'installerait dans ces murs. Cet état de fait semble être l'héritage de l'installation du premier TNP au Trocadéro en 1920. On envisageait premièrement d'y programmer les spectacles de la Comédie-Française, de l'Odéon, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, et non d'y créer des spectacles. Une note anonyme, conservée dans les documents relatifs au cahier des charges de ce premier Théâtre national populaire, détaille cette hypothèse :

Le Théâtre National Populaire peut être réalisé par l'accord et la collaboration des quatre théâtres subventionnés sur les bases suivantes.

Chacun de ces quatre théâtres subventionnés donne une représentation par semaine. Le programme est constitué par une pièce de son répertoire, ou de toute autre façon, et l'interprétation fournie par sa troupe.

Les représentations ont lieu le mercredi soir, le jeudi en matinée, le samedi soir, le dimanche en matinée.

Un roulement est établi entre les quatre théâtres de manière à leur assurer successivement le profit des représentations les plus avantageuses.

Pour chacune de ces représentations le théâtre organisateur joue à son compte [déduction faite de toutes les taxes et redevances]. Les Théâtres Nationaux peuvent, en sus de leur représentation hebdomadaire, obtenir la salle pour d'autres représentations dans les mêmes conditions tarifaires³⁴.

- 16 Le cahier des charges effectif et soumis à Firmin Gémier sera moins étroit quant à la programmation du Théâtre populaire. L'article 9 stipule que les théâtres nationaux « sont autorisés à traiter avec le Directeur du Théâtre Populaire pour réaliser ou faciliter les réalisations de ce théâtre. Le Directeur pourra, en outre, d'accord avec les directeurs des Théâtres Nationaux, choisir dans le répertoire de ces théâtres les ouvrages susceptibles d'être momentanément prêtés [...] »³⁵. Ce cahier des charges, décliné en vingt-cinq articles, n'envisage aucunement les activités de création du

Théâtre populaire, tenu de programmer au minimum cent représentations par an, réparties en œuvres dramatiques et lyriques, auxquelles peuvent s'ajouter ballets, concerts et « films éducatifs³⁶ ». Les clauses financières pesant sur le directeur du Théâtre populaire ne manquent pas d'intérêt, mais nous nous limiterons ici à constater que ce directeur d'un théâtre public est en fait bien plus un chef d'entreprise, engagé sur ses fonds personnels, percevant certes une subvention annuelle, mais insuffisante en soi et donc pouvant être complétée de fonds privés par la constitution d'une société. Comme on le voit, ces premiers pas de l'État dans la démocratisation culturelle sont encore très marqués de la culture entrepreneuriale héritée du siècle précédent.

- 17 Ce que l'on comprend surtout c'est que le Théâtre populaire est donc perçu comme un lieu de diffusion, pouvant accueillir des spectacles et en donner à l'extérieur. Cependant, ce type d'exploitation pose des problèmes scénographiques et des coûts qui ne sont aucunement pris en compte. Un courrier adressé au ministre par Émile et Vincent Isola, alors propriétaires de nombreuses salles à Paris, dont l'Opéra-Comique qu'ils dirigent, propose, tout en se félicitant de la nomination de Firmin Gémier à la tête de l'Odéon, d'assurer en exclusivité la centaine de représentations attendue au Théâtre populaire, à condition d'en récupérer l'intégralité des recettes, précisément pour compenser les coûts d'adaptation de leurs spectacles à la scène du Trocadéro³⁷. On pourrait penser que ces quinze années d'exploitation de la salle des fêtes en théâtre régulier aient permis de tirer des leçons pour le projet de 1937, mais il n'en est rien. La place du Théâtre national populaire dans ce projet de reconstruction n'est pas décisive pour la réalisation architecturale de l'outil mis à sa disposition. Le 15 novembre 1938, un arrêté signé par Jean Zay donne concession à Paul Abram, alors directeur du Théâtre national de l'Odéon, pour l'exploitation de la salle de Chaillot. L'outil est neuf, sur le point d'être livré, mais Paul Abram prend immédiatement contact avec les architectes pour définir un programme d'aménagement « indispensable pour l'ouverture à réaliser dans un délai maximum de deux mois³⁸ ». Ces travaux, approuvés par Carlu, demandent des modifications ou des finitions diverses, des équipements scénographiques au niveau du plateau, des cintres, mais aussi des ajustements plus lourds tels que la modification des casiers à décors, la réalisation de cheminées de contrepoids, ou la diminution de l'avancée du proscenium, cela obligeant à en revoir le gros œuvre et l'habillage côté salle. On sait que, quinze ans plus tard, Jean Vilar demandera au contraire à Camille Demangeat de construire un proscenium pour franchir le cadre de scène. C'est un fait que le concours de 1935 ne prévoyait rien pour la scénographie, l'occasion de donner corps aux expérimentations alors en vogue n'est pas saisie. Pensons par exemple à la scène tripartite conçue par Auguste Perret pour l'exposition des Arts Décoratifs de 1925, ou à d'autres projets non réalisés visant à sortir de l'outil scénique traditionnel³⁹. Dès lors, la simplicité de la scène projetée en 1937 sera soulignée par quelques commentateurs et fera écrire à un rapporteur chargé de l'étudier, dans un courrier adressé au président du service des Fêtes et des Spectacles, qu'il a « le regret de [lui] dire que cette scène, telle qu'elle est prévue, aurait pu être construite avant la guerre !⁴⁰ ». Sans nier cette réalité, les frères Niermans mettront en avant des innovations scénographiques certes plus discrètes mais autrement plus durables telles que la fosse d'orchestre recouvrable, le cadre de scène rétractable de dix-neuf à huit mètres d'ouverture, et une paroi permettant de réduire la jauge en coupant la salle sous le balcon ; des dispositions là encore inédites et qu'on trouve désormais dans bien des théâtres contemporains.

- 18 Comme on le voit, les allers-retours entre les documents d'architecture, les commentaires laissés par les usagers ou la presse, recoupés avec une vision plus large des contextes, nous donnent des salles de spectacle du Trocadéro une vision plus riche que les traditionnelles conclusions à l'échec. Le Trocadéro, ce sont aussi les petites salles. La salle Gémier, ouverte en 1967, fut un audacieux théâtre d'essai logé dans l'ancien bar fumoir⁴¹, mais le premier Trocadéro aussi avait sa petite salle, faisant l'objet d'un cahier des charges et d'une concession spécifique. Il y avait en fait deux salles, situées symétriquement au premier étage des pavillons bordant le corps central, identifiées comme des salles de concerts, l'une d'entre elles deviendra salle de cinéma où l'on fit les premières expériences de cinéma bruité en 1910. Entourée de portes-fenêtres, cette salle de 200 places était ironiquement réputée être « la salle de cinéma la plus sûre de Paris⁴² ». On en mesure la spatialité quand on se rend aujourd'hui au premier étage du Musée de l'homme. Car ne perdons pas de vue que la première particularité des théâtres qui se sont installés à Chaillot est d'être partie d'un tout, ce vaste palais dont il est impossible d'espérer retracer toute l'histoire et dont Henri Weitzmann nous a laissé un portrait affectueux, celui d'un usager peu soucieux des querelles esthétiques :

Le Trocadéro pour moi, c'est l'enfance, le bonheur. J'étais Alice au pays des merveilles : le Trocadéro était ma maison, les jardins mon jardin et tous les gens qui s'y promenaient, je les croyais invités par mes parents, comme les spectateurs de la grande et la petite salle.

[...] Mes parents étaient concessionnaires du buffet du palais du Trocadéro. Dès l'âge de trois ans on me mettait sur un pouf dans la salle et je fus nourri de tout ce qui se passa dans cette période, des spectacles aux manifestations politiques, Jaurès par exemple que j'entendais sans rien comprendre mais qui prenait aux tripes le petit enfant que j'étais⁴³.

- 19 De même, les spectateurs du TNP de Vilar quelques années plus tard ne tariront pas d'émotions en dépit des imperfections de l'outil.

NOTES

1. VILAR (Jean), *Mémento du 29 novembre 1952 au 1^{er} septembre 1955*, Paris, Gallimard, 1981, p. 111.
2. Dans « Un lieu théâtral : Avignon », paru dans les actes du colloque de Royaumont, *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Jean Vilar revient sur cette expérience, expliquant tous les problèmes à la fois techniques et symboliques posés par l'utilisation de la cour du Palais des Papes pour le théâtre. (Paris, CNRS, 1963, p. 153-159).
3. Écrire l'Histoire de l'Oral, L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000), programme financé par l'Agence nationale de la recherche, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux.
4. GIEDION (Siefried), *Espaces, temps, architecture*, Paris, Denoël-Gontier, 1978 [1968], p. 46.
5. DALY (César), « Les deux palais de l'exposition considérés dans leur rapport avec l'art », dans *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, n° XXXIV, 1878, p. 1999.
6. Cette citation d'Huysmans est consignée dans un article intitulé « Le Trocadéro de 1878 », conservé dans le fonds Carlu (Institut français d'architecture, A 010 204/3).

7. Note manuscrite anonyme traduisant un extrait d'un article de la *Neue Freie Presse*, « La Presse française et la presse étrangère » (Arch. nat., F/12/3265).
8. *Journal de la Vienne à Poitiers*, 22 avril 1877. « La Presse française et la presse étrangère » (Arch. nat., F/12/3265).
9. Seize millions de visiteurs en 1878 pour quinze millions en 1867.
10. VIEL (Edmond), *Projet pour un opéra populaire*, Paris, E. Dentu, 1870, p. 3.
11. Les différentes esquisses de l'Orphéon sont conservées dans le fonds Gabriel Davioud de la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville à Paris, de même que les plans du Palais du Trocadéro.
12. GOSSET (Alphonse), *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Baudry et C^{ie}, 1886, p. 51.
13. *Ibid.*
14. LACHÈZ (Théodore), *Acoustique et optique des salles de réunion publique*, Paris, imprimé par l'auteur, 1848.
15. GOSSET (Alphonse), *op. cit.*, p. 51.
16. *Aménagement de la salle du Trocadéro en vue d'y donner des concerts populaires*, Séance au Sénat du 26 décembre 1903 (Arch. nat., F/21/6145).
17. De nombreux détails techniques sont donnés dans l'ouvrage de l'exposition universelle, *Le Palais du Trocadéro, le coteau de Chaillot, le nouveau palais, les dix-huit mois de travaux, renseignements techniques*, Paris, A. Morel et C^{ie}, 1878.
18. Le dossier concernant les appareils de chauffage et ventilation est conservé aux Archives nationales sous la cote F/12/347.
19. Ces éléments sont conservés aux Archives nationales sous la cote F/21/6145. Voir également DUBOUILH (Sandrine), « Chaillot 1937. Ambitions et réalités d'une recherche architecturale et acoustique » dans MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), BOVET (Jeanne) [dir.], *L'Echo du théâtre 2 La Scène parle, Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XX^e siècle)*, Revue Sciences/Lettres [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1986>
20. GÉMIER (Firmin), *M. Gémier et le théâtre populaire*, exposé adressé à M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, 24 décembre 1921, p. 1 (Arch. nat., F/21/5269).
21. Firmin Gémier, *Compte-rendu de l'année 1929*, p. 9 (Arch. nat., F/21/3984).
22. Théâtre national populaire, *Compte-rendu de l'année 1930*, p. 10 (Arch. nat., F/21/3984).
23. Théâtre national populaire, *Compte-rendu de l'année 1922*, p. 21 (Arch. nat., F/21/3984).
24. Les éléments relatifs à cette polémique sont consultables aux Archives nationales sous la cote 19960511/3. Plusieurs personnalités sont ainsi signataires d'une pétition contre la reconstruction du Trocadéro. La revue *L'Architecture d'aujourd'hui* est également désignée responsable en partie de cette opposition au projet de Carlu, Boileau et Azéma.
25. Ce recensement est conservé à l'Institut français d'architecture sous la cote CARJA-D-35-3 IFA 203/3.
26. Citons par exemple GOURNAY (Isabelle), *Le Nouveau Trocadéro*, Liège, IFA-Mardaga, 1985 ou ORY (Pascal), *Le Palais de Chaillot*, Arles, Actes Sud, 2006.
27. Arch. nat., 19960511/1.
28. BRILLOUIN (Jacques), « La salle de spectacle du nouveau Trocadéro », dans *La Revue musicale*, juin-juillet 1937. Dossier « L'exposition et la musique ».
29. Les documents relatifs aux transformations de l'orgue sont conservés sous la cote 19960511/3.
30. Un bâtiment éphémère en U vient en effet se greffer au Trocadéro perpendiculairement à celui-ci côté jardin. 500 bureaux y sont aménagés.
31. « Un palais éphémère se greffe au palais de Chaillot sans rien coûter au budget de la France », dans *Le Figaro littéraire*, 12 mars 1951.
32. « Relevé des locaux annexes » (Arch. nat., 19900195/104).

33. Document conservé dans une pochette intitulée « Théâtre du Trocadéro » (Arch. nat., F/12/12150).
34. Document anonyme conservé dans la pochette « Trocadéro, cahier des charges du Théâtre Populaire » (Arch. nat., F/21/6148).
35. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Cahier des charges du Théâtre populaire*, 14 mars 1922, p. 4 (Arch. nat., F/21/6148).
36. *Ibid.*, p. 3.
37. Courrier du 2 décembre 1921, conservé dans la pochette « Trocadéro. Cahier des charges du Théâtre Populaire » (Arch. nat., F/21/6148).
38. Annotation manuscrite de Paul Abram sur le texte dactylographié « Salle de théâtre du Palais de Chaillot. Programme des travaux d'aménagement établi en accord avec M. Paul Abram », 1^{er} décembre 1938 (Arch. nat., F/21/6148).
39. On pourra citer ici par exemple un étonnant projet breveté de Paul Castan et Roger Souchère, conçu précisément pour cette exposition universelle de 1937 et proposant une scène annulaire avec un cylindre portant parterre et balcons, pivotant au centre de celle-ci. Combiné à une scène traditionnelle mais aussi des cintres et tournettes disposés sur toute la surface de l'anneau de scène, ce projet était supposé réaliser 38 tableaux minimum par spectacles. CASTAN (Paul) et SOUCHÈRE (Roger), *Le Théâtre à salle tournante*, 1933, Société d'Impression industrielle, 11 p.
40. Anonyme, Courrier conservé dans le dossier « 4-Salle de théâtre, correspondances etc. », datant probablement de 1935 (Arch. nat., F/12/12184).
41. Voir DUPUY-OLIVIER (Anaïs), « Le scénographe Jacques Le Marquet et le Palais de Chaillot », publié dans ce volume.
42. « Le Trocadéro. Note d'écoute d'Henri Weitzmann », document dactylographié anonyme conservé dans les archives de Jacques Carlu (CARJA-D-35-3. IFA 203/3).
43. *Ibidem*.

RÉSUMÉS

En visite à Krefeld, Jean Vilar admire les vastes espaces de ce théâtre fraîchement reconstruit : « Le jour inonde les couloirs, les loges, les bureaux et le sous-marinier que je suis (U-boat "Chaillot" immobilisé par 25 mètres de fond) se promène avec délice dans cette lumière ». Lorsque le TNP s'installe au Trocadéro en 1953, la salle inaugurée en 1938 a déjà connu d'importantes transformations, certes provisoires, pour accueillir l'ONU. Jean Vilar fera réaliser des travaux immédiats pour adapter la salle de spectacle au théâtre. Dès lors, le Palais de Chaillot abrite une activité pour laquelle il n'était pas prévu, celle d'un lieu de création pour une troupe permanente. Un changement d'usage que l'activité du TNP, pourtant installé au Trocadéro depuis 1920, n'avait pas anticipé. En recoupant les archives de la commande, des architectes et des divers commentateurs, nous nous efforcerons de comprendre les raisons qui ont prévalu à la réalisation de cette grande salle de 2800 places, sous la dalle du Trocadéro, ses innovations mais aussi ses limites pour une exploitation régulière comme théâtre.

INDEX

Mots-clés : Théâtre national populaire, Trocadéro, Palais de Chaillot, Vilar (Jean), Davioud (Gabriel), Bourdais (Jules), Gémier (Firmin), Niermans (Édouard), Niermans (Jean), exposition universelle 1937, ONU

AUTEUR

SANDRINE DUBOUILH

Architecte DPLG, professeure des universités EA CLARE 4593 – Université Bordeaux Montaigne, membre du projet ANR ECHO